EMMA AUGIER*

RETOUR À ELLIS ISLAND

> *J'aurais pu naître comme des cousins proches ou lointains, à Haïfa, à Baltimore, à Vancouver. J'aurais pu être argentin, australien, anglais ou suédois, mais dans l'éventail à peu près illimité de ces possibles, une seule chose m'était précisément interdite : celle de naître dans le pays de mes ancêtres, à Lubartow ou à Varsovie, et d'y grandir dans la continuité d'une tradition, d'une langue, d'une communauté.*
> Georges Perec, commentaire de *Récits d'Ellis Island*[1].

Récits d'Ellis Island est né d'une amitié entre un écrivain et un cinéaste. Georges Perec et Robert Bober se sont rencontrés à Paris chez des amis communs. Beaucoup de choses les rapprochaient : d'abord la cinéphilie, ils ont fréquenté les mêmes cinémas parisiens et puis leur origine juive polonaise. Au début des années 1970, Bober raconte à Perec qu'il a en projet d'aller en Pologne tourner un film sur ses racines familiales, l'écrivain aurait répondu : « Aller en Pologne, c'est une chose que je n'oserais pas faire, maintenant encore, mais je veux absolument voir le film[2]. »

En 1975, Perec se décide à visiter *le pays de ses ancêtres* et assiste à la projection du film de Bober, *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*[3] (pour sa première projection en Pologne). À la fin du film, l'écrivain déclare au cinéaste qu'il faut absolument qu'ils fassent un film ensemble. Leur amitié grandit, ils découvrent mutuellement leurs œuvres. Citons le cinéaste qui raconte le point de départ du projet de *Récits d'Ellis Island* :

* Doctorante à l'Université de Strasbourg.

Un jour j'ai découvert dans le journal qu'Ellis Island était ouvert au public à nouveau. Je me suis dit: « Tiens! Ça me dit quelque chose. » J'en ai parlé à ma mère, et elle m'a raconté: « Mais c'est mon grand-père! Toute la famille s'était cotisée pour lui payer un billet aller. Et si ça allait bien, il ferait venir le reste de la famille petit à petit. Et puis il a attrapé le trachome et il a été refusé. » [...] Ensuite, il s'est demandé comment il allait rentrer. Il avait dépensé tout l'argent de sa famille et, en plus, il n'avait plus de barbe. Alors il s'est arrêté à Vienne, le temps qu'elle repousse: une barbe comme ça, ça ne repousse pas en huit jours. Et il a apprécié Vienne. Il est rentré en disant: « J'ai trouvé mieux que l'Amérique, on va tous aller à Vienne. C'est une ville très moderne, très, très bien. » C'est pour cela qu'une partie de ma famille est allée à Vienne, alors que l'autre est allée à Berlin. Ma mère est allée à Berlin. C'est là que je suis né. Et quand Hitler a pris le pouvoir, en 33, mes parents sont venus en France... Quand j'ai proposé à Perec de faire *Ellis Island*, il a hésité deux ou trois jours, parce qu'il cherchait comment il pourrait se retrouver dans le film. Je lui ai fait remarquer que c'était une île, c'était un lieu clos, qui ne fonctionnait évidemment pas comme l'île W[4]... Pour les immigrants, ce n'était pas encore l'Amérique: comme l'a dit Perec dans le commentaire, c'était « seulement un prolongement du bateau » ... Je lui ai surtout dit: « C'est le plus grand mouvement d'immigration de l'Histoire. » Finalement, si les membres de sa famille avaient fait le choix de passer par cette île, il n'aurait pas eu le même destin. Il voyait ce qu'il pouvait en faire. Et il a pris conscience que dans ce film, il pouvait parler de sa relation avec sa judéité[5].

Les parents de Georges Perec sont tous deux décédés durant la Seconde Guerre mondiale: son père au front en 1940, sa mère déportée à Auschwitz en 1943. Georges passera son enfance entre Paris et les deux V entrelacés de *W ou le Souvenir d'enfance*: Villard-de-Lans et Lans-en-Vercors. Ces fractures laisseront en lui une marque et un manque qui se retrouveront tout au long de son œuvre: « ... J'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie[6]. »

Ainsi, écrire restera, toujours pour lui, « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace, une marque ou quelques signes[7]. »

On comprend donc qu'Ellis Island devient aux yeux de Perec un lieu qui symbolise une autobiographie potentielle, un lieu marqué par l'errance et la fuite. Il peut y retrouver un peu de lui-même ou au moins une part de la mémoire collective des Juifs fuyant le nazisme.

Dans le courant de l'année 1979, le feu vert de l'INA qui produit le film étant donné, les deux compères partent en repérages pour New York, là-bas ils collectent des témoignages, visitent Ellis Island et prennent des contacts avec des immigrés. Perec commence à prendre des notes pour le commentaire, il donne une quinzaine de feuillets à Bober en lui disant d'en faire ce qu'il veut, dans n'importe quel ordre. Pour le tournage, qui débute en mai 1979, il est décidé que Bober parte huit jours avant afin de régler les derniers préparatifs (comme les autorisations de tournage, l'agrandissement des photos de Lewis Hine). Perec lui, arrivera en bateau (de la marine marchande). Durant ce voyage il continue à écrire. Arrivé sur le tournage il ne désire pas s'occuper de mise en scène mais reste en retrait, il prend toujours des notes. La confiance, la communauté d'esprit entre les deux hommes est évidente: Perec laisse par exemple Bober tourner de longs plans dans les pièces vides du bâtiment d'Ellis Island (le cinéaste connaît le goût pour les descriptions et les inventaires de Perec, que ces plans pourront illustrer).

Pour la deuxième partie du film (entretiens avec des ex-immigrés), c'est Perec qui mène les discussions et Bober qui se tient derrière la caméra. Ils ont choisi ensemble les personnes qu'ils filment, deux communautés sont mises en avant: les Juifs et les Italiens, parce qu'ils représentent, selon eux, la population la plus concernée par cette émigration vers les USA, et puis parce qu'ils se sentent plus proches de celles-ci.

Pour la phase de montage, Georges Perec vient régulièrement apporter son avis, continue à écrire le commentaire.

Ce qui semble le plus prégnant dans cette collaboration peut être synthétisé en deux problématiques: la mémoire en forme d'inventaire et la mémoire des lieux. Robert Bober et Georges Perec ont tous deux travaillé la question de la mémoire dans leurs œuvres respectives comme dans leurs travaux communs. Ainsi, *Récits d'Ellis Island* devient la rencontre de deux univers concernés par les mêmes questions liées à la place des individus dans l'Histoire, mais aussi dans les lieux qu'ils traversent.

L'INVENTAIRE DU TEMPS PERDU

Récits d'Ellis Island – Histoires d'errance et d'espoir – (Première partie: Les traces, Deuxième partie: Mémoire), et non *Histoire d'Ellis Island* comme aurait pu s'intituler n'importe quel reportage télévisuel; ce titre symbolise à lui seul la volonté de se réapproprier un passé d'une manière sensible, en privilégiant la part mémorielle de l'Histoire. Ainsi, *Récits d'Ellis Island* n'est pas seulement un film qui documente une partie de l'Histoire, il questionne, nous le verrons plus en détail, au sens large la représentation d'un passé et l'utilisation des sources (ici pas de preuves ou d'illustrations, mais des indices que l'on répertorie, que l'on questionne).

Georges Perec et Robert Bober ont ainsi choisi de traiter du processus de la fuite du temps en utilisant la figure de l'inventaire. Les traces comme héritage et l'inventaire comme métaphore de la recherche d'héritage. Réécrire le passé, c'est donc pour les deux auteurs chercher des indices qui attestent de ce passé.

L'inventaire, quand il n'est pas utilisé dans sa fonction première, pratique et fonctionnelle, devient une figure stylistique, un dispositif littéraire et/ou cinématographique. Ce n'est pas la première fois que Georges Perec[8] l'utilise, citons entre autres son ouvrage *Les Choses*[9] dont les premières pages sont, à la manière d'un magazine de décoration, l'inventaire précis d'un intérieur appartenant à un jeune couple des années 1960. Cette énumération, qui se poursuit au fil du livre, figure le besoin insatiable d'accumulation matérielle de ces deux jeunes gens. Grâce à ce style littéraire, l'écrivain porte un regard critique sur la société de consommation en plein essor pendant les Trente Glorieuses et interroge la manière de vivre de sa génération. Le projet inachevé de Perec, qui devait s'intituler *Lieux*[10], semble être néanmoins plus proche des problématiques de *Récits d'Ellis Island*. D'abord parce qu'il s'agit de travailler la mémoire dans des lieux (de son enfance) et puis parce que ce « chantier » fut mis en route en 1969 et devait se poursuivre jusque dans les années 1980 (qui coïncide avec la réalisation de *Récits d'Ellis Island* en 1979-1980). Ainsi, grâce à ce rapprochement chronologique on peut facilement comprendre que les interrogations de l'écrivain se retrouvent dans ces deux textes et dans les deux films qui les mettent en scène. En effet, en 1992, dix ans après la mort de son ami, Bober entreprend l'adaptation de *Lieux* par un traitement documentaire, il s'agit de son film *En remontant la rue Vilin*[11], conçu à partir d'archives que Perec avait lui-même constituées pour son livre et enrichies par d'autres trouvailles inattendues. *Lieux* est un inventaire imparfait, puisqu'il manque des pièces, il s'agissait pour l'auteur de décrire douze lieux dans Paris deux fois : une première fois de manière descriptive et ensuite sur le mode du souvenir. Perec tentait ainsi une expérience temporelle, elle devait se poursuivre sur douze ans, citons-le :

> Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs : le temps retrouvé se confond avec le temps perdu ; le temps s'accroche à ce projet ; en constitue la structure et la contrainte ; le livre n'est plus restitution d'un temps passé, mais la mesure du temps qui s'écoule [...][12].

On voit très bien grâce à ces propos que Perec tente de questionner le passé à travers deux choses : l'inventaire (qui est de l'ordre du dispositif) et les lieux (qui détiennent des traces, parfois uniques, d'un passé à reconquérir).

Dans *Récits d'Ellis Island,* l'inventaire permet de saisir cette même problématique de l'appréhension du temps et du difficile travail de mémoire. Dans le film, l'inventaire rappelle la liste d'un héritage mais également l'archivage scrupuleux, historique et muséal. C'est finalement pour Georges Perec et Robert Bober une façon d'épuiser leur sujet, d'aller plus loin que l'accumulation habituelle d'images d'archives et de commentaires en forme de synthèses historiques (présents dans le traitement audiovisuel). C'est aussi un moyen d'aller au-delà de l'aspect historique et d'accéder à l'indicible, à l'anecdote, à l'individualisation d'une mémoire fortement collective qu'est celle de l'île d'Ellis Island.

Plusieurs types d'inventaires sont mis en place dans le film. Pour commencer, celui pris en charge par le commentaire (voix off de Georges Perec, narrateur du film) énumérant des noms de bateaux, ports, compagnies maritimes, origines des migrants, pièces visitées à Ellis Island, objets répertoriés, meubles entreposés... Le commentaire inventorie toutes sortes de choses et nous ramène sans cesse au fragment, au singulier :

> [...] Pendant toutes ces années, les navires à vapeur de la Cunard Line, de la Red Star Line, de l'Anchor Line, de l'Italian Line, de la Hamburg-Amerika Line, de la Holland-America Line, sillonnèrent l'Atlantique nord.
> Ils partaient de Rotterdam, de Brême, de Göteborg, de Palerme, d'Istanbul, de Naples, d'Anvers, de Liverpool, de Lübeck, de Salonie, de Bristol, de Riga [...].
> Ils s'appelaient le Darmstadt, le Furst Bismarck, le Staatendam, le Kaiser Wilhelm, [...].
> Mais la plupart de ceux qui, au terme de leur harassant voyage, découvraient Manhattan émergeant de la brume, savaient que leur épreuve n'était pas tout à fait terminée.
> Il leur fallait encore passer par Ellis Island, cette île que, dans toutes les langues d'Europe, on a surnommée l'île des larmes [...][13].

Il se produit donc dans le texte un aller-retour entre la dimension historique et la dimension mémorielle. Tel un archiviste, Perec, dès les premières minutes du film, énonce des listes, répertorie les choses, les faits, à l'image nous nous approchons doucement de l'île en bateau. Ainsi, un contrepoint temporel s'établit dès le début du film entre l'image flottante du présent du film (panoramique sur la baie de Manhattan, travelling en bateau en direction d'Ellis Island) et l'énumération poétique et sonore, enchaînement de mots rappelant le passé.

La voix de Georges Perec livre également ses doutes, ses questionnements et les enjeux filmiques. Voici un autre type d'inventaire, réflexif et personnel, qui modifie le système d'énonciation. On passe de ce fait d'un narrateur omniscient, « objectif » (bien que très différent des habituels commentaires télévisuels) à un narrateur-personnage, sensible et subjectif :

Comment décrire ?
Comment raconter ? […]
Comment reconnaître ce lieu ?
Restituer ce qu'il fut ?
Comment lire ces traces ?
Comment aller au-delà, aller derrière, ne pas nous arrêter à ce qui nous est donné à voir, ne pas voir seulement ce que l'on sait d'avance que l'on verrait ?
Comment saisir ce qui n'est pas montré, ce qui n'a pas été photographié, archivé, restauré, mis en scène ?
Comment retrouver ce qui était plat, banal, quotidien, ce qui était ordinaire, ce qui se passait tous les jours[14] ?

On assiste alors à un geste réflexif, à un retour du film sur lui-même, à un effet de miroir. C'est donc, on l'a déjà dit, la question de l'énonciation qui se pose. Celle-ci n'est pas transparente (on trouve des *Je*, des *Ils* et des *Nous*), il s'agit d'un signe ostensible de l'écriture documentaire et de son acte. Le film se présente en tant que film et le commentaire présente ses auteurs. Les photographies disposées dans l'album que Perec feuillette par moments dans le film sont elles aussi d'ordre réflexif puisqu'elles représentent le temps du tournage. Le dispositif filmique nous est dévoilé, sur les photos on voit l'équipe du tournage, la caméra, la perche, les opérateurs, Perec en train d'écrire son texte. Cette figure de réflexivité se fonde sur une expérience du temps : le temps de l'élaboration d'un film et celui de la mise à distance nécessaire pour parvenir à une réflexion (la réflexivité a souvent à faire avec la réflexion) et enfin le temps intrinsèque au film.

Il existe surtout un fort aspect autobiographique dans ce commentaire en forme d'inventaire, lorsque par exemple Perec exprime ce que représente pour lui ce lieu : « Ce qui pour moi se trouve ici, ce ne sont en rien des repères, des racines ou des traces. […] quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission, ou coupure, et qui est pour moi très intimement et très confusément lié au fait même d'être juif[15]. » C'est la première fois que Georges Perec se définit en tant que juif, juif par absence. Il parle aussi au nom de son ami Bober : « C'est cette permanence de son histoire, sa résistance, sa ténacité, sa pérennité, que Robert Bober est venu éprouver à Ellis Island[16]. »

Arrêtons-nous un instant sur cet aspect autobiographique, essentiel pour aborder la spécificité de la représentation du passé mis en place dans ce film. Sans vouloir analyser dans toute sa complexité la place occupée par l'écriture de soi dans le travail de Perec, il convient cependant d'y voir une tension qu'il a souvent rappelée : il ne veut pas oublier, tout en ayant conscience que ce qui pourra être ravivé ne fera que révéler davantage le vertige de l'oubli. C'est donc d'abord la découverte douloureuse de l'absence de son propre passé qui est prégnant dans le texte de Perec. Ellis Island apparaît donc comme la métaphore de cette mémoire lacunaire : « Ce que j'ai voulu interroger, mettre en question, mettre à l'épreuve, c'est mon propre enracinement à ce non-lieu, cette absence, cette brisure sur laquelle se fonde toute quête de la trace, de la parole, de l'Autre[17]. »

La déficience de souvenirs familiaux, la non-transmission imposée par les événements de l'Histoire, poussent l'auteur vers l'Autre, plus précisément vers une mémoire collective qu'il voudrait partager, comme son ami Bober, qui s'inscrit bien dans cette mémoire (par les récits de sa mère, les photographies familiales). Paul Ricœur, en partant de la singularité de l'expérience juive, parle en ces termes : « La mémoire personnelle ou collective se réfère par définition à un passé maintenu vivant grâce à la transmission de génération en génération[18]. » Parler de mémoire c'est aussi parler d'oubli, de l'effacement des traces, car « il y a oubli là ou il y a eu trace[19] ». L'inventaire apparaît de ce fait comme le meilleur moyen de rendre sensible cette recherche d'appartenance. On peut ainsi voir en ces listes de chiffres, ces noms énumérés avec grande précision, un désir de défier le langage anonyme des chiffres généralement utilisé par l'administration américaine et parfois jusqu'à déshumaniser tous ces migrants qui passèrent à Ellis Island. Enfin, l'énumération presque maniaque qu'entreprend Perec dévoile une recherche quasi désespérée de traces de son propre passé.

Après avoir parlé d'autobiographie, penchons nous sur les douze portraits esquissés dans la deuxième partie du film intitulé « Mémoires ». Douze parcours qui ont croisé la route d'Ellis Island, un inventaire non-exhaustif certes, mais qui renvoie au dispositif de la première partie. Voilà comment Bober voit ce diptyque : « Nous parlions de deux films. *Notre* film et *leur* film[20]. » Si la première partie invente réellement une manière de représenter un lieu, symbole d'un autre temps, cette deuxième partie, moins riche quant au langage cinématographique, possède un important atout : celui de faire resurgir la mémoire, vivante cette fois-ci. Et puisque c'est Perec qui pose les questions, on ne peut s'empêcher d'y voir autre chose qu'un simple entretien. Qu'est-ce qui le motive ? Quel est le sens de sa recherche ? Que retient-il de tous ces destins ? En écoutant tous ces récits il se constitue bien, peut-être malgré lui, une « mémoire potentielle », grâce à toutes ses histoires marquées par la misère, l'antisémitisme, les pogroms subis par des Juifs venant de la même région que sa propre famille. Ellis Island, métaphore d'errance et d'espoir, devient pour Perec le symbole de l'errance dans sa propre mémoire (première partie), qu'il tente de retrouver chez d'autres familles (deuxième partie).

On est bien devant un film non pas historique mais directement lié à la mémoire et où celle-ci est synonyme d'identité puisqu'on nous parle de filiation et justement de recherche d'identité. Citons encore une fois Paul Ricœur, qui avec *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, élucide les écarts, mais aussi les parentés entre la reconstruction historique et la reconnaissance mémorielle, entre discours de savoir et réminiscence, élargissant ainsi les différents modes de représentation du passé

dans l'histoire, et qui peut s'appliquer directement à *Récits d'Ellis Island*. Ricœur fonde sa théorie sur la mémoire à partir d'une double articulation : d'une part, entre le retour du souvenir et la quête de mémoire et d'autre part, entre la mémoire individuelle, rapportée à l'intériorité, à la conscience, et la mémoire collective, identifiée aux représentations partagées. Le concept d'*ascription*[21] lui permet de penser la possible attribution des mêmes phénomènes de mémoire tant à autrui qu'à soi-même. Pour le philosophe, l'écart entre histoire et mémoire, entre la représentation du passé et sa reconnaissance tient à l'opposition entre l'immédiate fidélité de la mémoire et l'intention de vérité de l'histoire, fondée sur le traitement des documents. Certes, selon Ricoeur, entre histoire et mémoire collective, les relations sont fortes. Mais, « Pour autant, histoire et mémoire ne sont pas identifiables. La première est inscrite dans l'ordre d'un savoir universellement acceptable, "scientifique" au sens de Michel de Certeau. La seconde est portée par les exigences de communautés pour qui la présence du passé dans le présent est un élément essentiel de la construction de leur être collectif[22] ».

Après avoir abordé le binôme histoire/mémoire, intéressons-nous à leur représentation. Selon Maurice Halbwachs[23], la mémoire est une reconstruction collective à partir de traces du passé, qu'elles soient issues des mœurs, d'un courant de pensée ou d'une culture. Les créations d'images devraient donc être comprises comme médiation entre le groupe et sa mémoire. Ainsi, pour (re-)construire une mémoire de *ce qui a été* les cinéastes documentaires font souvent appel à des fragments de passé, quelques fois traces ultimes d'un « avant » qui s'efface pour toujours. On pourrait parler de ces traces comme étant à la fois des traces matérielles et des empreintes temporelles. Ricœur, en reprenant Platon et ses dialogues *Théétète* et *Le Sophiste,* évoque la métaphore du sceau de cire et aborde cette notion d'empreinte temporelle : « On voit (...) comment le problème de l'oubli est dès le début posé, et même doublement posé comme effacement des traces et comme défaut d'ajustement de l'image présente à l'empreinte laissée comme par un anneau de cire[24] ».

Filmer le passé est un acte qui suppose que l'on prenne du recul afin de reconstruire un espace et un temps avec la distance nécessaire à la réflexion, puisqu'on arrive trop tard, qu'on est dans l'après-coup, dans le présent. Ainsi, les cinéastes qui s'intéressent à la mémoire ont besoin de cette distanciation, tels des historiens qui analysent les faits quand c'est déjà fini. Entreprendre une réflexion sur l'actualité est un exercice difficile, d'une part, parce qu'on possède rarement toutes les clefs du présent en train de se réaliser, et d'autre part, le temps de réflexion est insuffisant sans le recul nécessaire à l'élaboration d'un réel point de vue. Le passé intéresse les cinéastes parce qu'ils cherchent non pas à reproduire un réel tel qu'il a été, mais à le reformuler, à le scénariser. Mettre en scène la dernière trace permet l'exploration, la rencontre, la découverte de choses jusqu'alors enfouies. En somme, il s'agit de se confronter au problème de l'oubli.

> Cela ne veut rien dire de vouloir faire parler ces images, de les forcer à dire ce qu'elles ne sauraient dire. Au début, on ne peut qu'essayer de nommer les chapitres un à un, platement, les énumérer, les dénombrer, de la manière la plus banale possible, de la manière la plus précise possible, en essayant de ne rien oublier[25].

Ces quelques phrases démontrent bien la prise de conscience de Georges Perec quant à la difficile tâche de mettre en scène des traces du passé. *Récits d'Ellis Island* semble ainsi porté par deux volontés : freiner le processus de l'oubli (grâce à la figure de l'inventaire) et faire le terrible constat que ce qui fut n'est plus. Comme Ricœur on peut reprendre le vers du poète Paul Celan : « Niemand / Zeugt für den / Zengen (Personne / ne témoigne / pour le témoin)[26] ». Comme si l'attestation testimoniale ou l'ultime trace, garante de la réalité du passé, pouvait parfois se perdre à jamais, n'être ni communicable, ni communiquée.

Toutes ces traces sont autant de liens temporels qui permettent de superposer ou de confronter passé et présent et de mieux appréhender le glissement du temps et donc des lieux (le centre de tri devenu musée), des choses (le délabrement, la disparition) et des vies (les petits enfants venus visiter le lieu où débarquèrent leurs grands-parents ou parents). Richard Dindo, cinéaste, s'est souvent penché sur la question de la mémoire :

> Au cœur du lieu de mémoire, il y a la trace. Celle qui subsiste lorsque tout est détruit. Celle qui retient un fragment de passé, exhibe un bout de preuve, signale que quelque chose a eu lieu ici.
> La trace, meilleure alliée du temps[27].

LE LIEU COMME MÉTAPHORE

> Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était, mes souvenirs me trahiront, l'oubli s'infiltrera dans ma mémoire, je regarderai sans les reconnaître quelques photos jaunies aux bords tout cassés[28].

Le fil directeur du film, son sujet, est un lieu : l'île aux larmes, Ellis Island, « un petit îlot de quatorze hectares, à quelques centaines de mètres de la pointe de Manhattan » précise le commentaire. Prenons la figure de la métonymie, pour la mettre en parallèle avec la notion de *lieu de mémoire*. Ellis Island symbolise *le* lieu de mémoire par excellence, mais les réalisateurs ont voulu l'aborder autrement que la définition historienne puisque dans ce film c'est l'effacement de la mémoire qui est signifié :

> Ellis Island est pour nous le lieu même de l'exil, c'est-à-dire le lieu de l'absence de lieu, le lieu de la dispersion, comme s'il faisait partie d'une autobiographie probable, d'une mémoire potentielle[29].

Ce lieu est métonymique puisqu'il symbolise le passage de seize millions de migrants vers les USA de 1892 à 1954, il constitue donc l'un des fondements de l'histoire américaine, un lieu de mémoire que l'on visite. Arrêtons-nous un moment sur cette notion de lieu de mémoire, car il semble qu'il se joue là une des forces du film. Perec et Bober questionnent à travers ce lieu un pan de leur mémoire, un pan de la mémoire collective mais ils veulent à la fois critiquer l'utilisation de ce lieu de mémoire par les institutions qui vident Ellis Island de son sens par un discours fait d'accumulation de chiffres et d'anecdotes drôles (l'histoire de Shon Vergessen) ou terribles (les marches que devaient monter les arrivants qui étaient en fait un prétexte inventé par les médecins pour les examiner). D'ailleurs, nous commençons la visite d'Ellis Island sur une petite embarcation comme ces touristes, arrière-petits-enfants de migrants, qui viennent tenter d'éprouver ce que leurs parents ont vécu. Puis, nous suivons le guide scout et nous l'écoutons débiter son discours maintes fois récité. S'entremêlent alors le commentaire de Perec et le commentaire du guide que l'on retrouve de temps à autre au milieu des visiteurs. Entre-temps nous visitons les salles vides d'Ellis Island et Perec nous parle de son sentiment, de son point de vue sur ce lieu qui est pour lui comme n'importe quel hangar abandonné et pourtant il sent bien ici quelque chose d'autre :

> Il ne s'agit pas de s'apitoyer mais de comprendre.
> Quatre émigrants sur cinq n'ont passé sur Ellis Island que quelques heures. Ce n'était, tout compte fait, qu'une formalité anodine, le temps de transformer l'émigrant en immigrant, celui qui était parti en celui qui était arrivé.
> Mais pour chacun de ceux qui défilaient devant les docteurs et les officiers d'état civil, ce qui était en jeu était vital.
> Ils avaient renoncé à leur passé et à leur histoire, ils avaient tout abandonné pour tenter de venir vivre ici une vie qu'on ne leur avait pas donné le droit de vivre dans leur pays natal et ils étaient désormais en face de l'inexorable[30].

Tout au long du film (dans les deux parties), apparaissent un grand nombre de photographies introduites d'une manière particulière. Elles constituent le deuxième type d'inventaire (le premier étant pris en charge par le commentaire de Perec), purement visuel, et sont, dans pratiquement tous les cas, filmées dans un cadre plus large : dans l'album que feuillette Georges Perec, dans le bâtiment d'Ellis Island, sur le quai de débarquement ou dans l'appartement des témoins. Ce dispositif de tournage permet de signifier une double spatialité et une double temporalité. Par exemple, au tout début du film lorsque l'auteur tourne les pages de l'album et que sa voix précise qu'il se trouve à Paris alors que les photos de tournage montrent, elles, Ellis Island, on se trouve avec deux espaces, une double spatialité qui résonne avec celle que ressent tout immigré (ce sentiment d'être d'ici et d'ailleurs) ; ces photos désignent un autre temps, nécessairement antérieur. Ainsi, dès le commencement du film, on prend de la distance par rapport à Ellis Island : on est à Paris et après la période de tournage. C'est le temps de la réflexion.

Lorsque des photos prises il y a un demi-siècle se retrouvent à l'endroit même où devait se tenir le photographe, Lewis Hine, on a bien affaire à un même espace (dans le cadre de la représentation, qu'elle soit photographique ou cinématographique, il s'agit du même lieu) c'est le temps qui fait contrepoint : presque cinquante ans séparent les images en couleur filmées par Robert Bober et Georges Perec et les photographies en noir et blanc. Celles-ci sont les dernières traces d'un lieu soumis à l'épreuve du temps. La présence de ces photographies, au sein du discours filmique et leur dimension d'empreinte mémorielle, sous-entend l'importance du manque de liaison entre passé et présent. Dans *Entre le film et la photographie – Essai sur l'empreinte,* Barbara Le Maître écrit dans son introduction : « Trace arrachée au monde, la photo opère une retenue à même les choses ou les êtres : avant l'image, sous l'image, la réalité, ça a été[31]. » Il s'agit dans cet ouvrage de comprendre comment deux images distinctes engendrent une représentation mixte fondée sur leur confrontation. L'auteur introduit ainsi la notion d'*ensemble visuel.* Cette intrusion, ce choc visuel, se produisant quand une photo se mêle aux images en mouvement, entraîne une relation, une dynamique qui ne peut relever de l'ordre du théorique mais du domaine du perceptible. Or, c'est surtout de perception temporelle dont il est question dans *Récits d'Ellis Island* puisque des photos sont exposées dans l'endroit même où elles ont été prises à quelques décennies d'intervalle, le choc de cet *ensemble visuel* est d'autant plus grand que ces photos sont présentées comme objets et donc comme traces matérielles. Comme l'archive filmée (peu utilisée dans *Récits d'Ellis Island*), l'image fixe ne se mélange pas facilement avec le continuum cinématographique et son « référent qui glisse[32] ». Elle crée un décalage entre des morceaux à la fois liés et cependant en « rupture » créant une tension plastique et une fragmentation visuelle. Cette fragmentation plastique participe à la mise en place de la figure de l'inventaire du lieu. Dans son texte *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité,* Georges Didi-Huberman explique que photo et film, de façon distincte, sont de l'ordre de l'empreinte, ils sont donc à situer quelque part entre l'ordre de l'empreinte et l'ordre de l'imitation :

> L'empreinte offre à la notion d'image en général un modèle constitutif, un paradigme qui n'a pas encore été reconnu [...] dans toute l'étendue de sa signification historique, philosophique, anthropologique[33].

Ce que filment Georges Perec et Robert Bober, c'est cette recherche d'empreintes dans un lieu en décomposition. « L'image comme empreinte » prend tout son sens puisque les images en mouvement représentent des images photographiques du lieu qui sont elles-mêmes l'empreinte de ce lieu...

Comme la mémoire ne peut pas surgir au cours d'une simple visite à Ellis Island, les cinéastes se mettent en chasse et énumèrent tout ce qu'ils ont récolté (chiffres, noms des bateaux, faits historiques...) et ce qu'ils voient, mais ils se rendent vite compte que ce qu'ils trouvent n'est pas suffisant pour faire renaître le passé de l'île :

> Rien ne ressemble plus à un lieu abandonné qu'un autre lieu abandonné. Ce pourrait être n'importe quel hangar, n'importe quelle usine désaffectée, n'importe quel entrepôt déserté rongé par l'humidité et la rouille [...]
> Mais c'était là, à quelques brasses de New York, tout près de la vie promise [...].

Les photos qu'ils nous proposent sont donc les seules empreintes existantes d'un passé qu'ils recherchent. « *L'empreinte*, selon Didi-Huberman, brise la continuité mimétique qu'elle propose pourtant d'honorer ; le moulage signale un écart (cette différence infime que Marcel Duchamp qualifie du terme *inframince*)[34] ». D'après lui, il existe une temporalité paradoxale, c'est l'anachronisme de l'empreinte. Celle-ci expose à travers sa procédure technique, un « jeu contradictoire de tension entre le contact et l'absence, le proche et le lointain, le toujours vif et le déjà mort, l'optique et le tactile, le paradigme et le processus, le même et son altération[35] ». Ainsi, la nature d'empreinte (lumineuse) de ces photos et leur présence dans les lieux mêmes où elles ont été prises, redoublent le sentiment qu'on a affaire au *contact d'une absence* et à un rapport très fort avec le temps, qui est la puissance fantomatique des « revenantes », des « survivances » : « Choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence[36] ». Un plan du film exprime bien cette idée, il s'agit d'un panoramique qui débute en plongée sur le hall immense d'Ellis Island puis qui se déplace vers la gauche jusqu'à balayer les murs délabrés et moisis, et qui arrive enfin sur une photo en noir et blanc, collée au mur, représentant le hall que nous venons de voir, mais cette fois-ci rempli de migrants attendant leur tour, entassés comme du bétail. Du vide, on passe au plein, du présent désert on revient au passé du lieu où autrefois grouillait une multitude de personnes. Cette photo, cette empreinte, suggère également l'absence de ces migrants, le passage du temps dans cet espace si différent aujourd'hui. Il s'agit donc de marquer la durée, le passage du temps redoublé par le panoramique qui glisse lentement sur les murs. Pour finir, citons encore une fois Georges Didi-Huberman et son texte « Le lieu malgré tout » :

> L'histoire du cinéma est pleine de tous les *lieux possibles*. Des lieux inventés, réinventés, reconstruits ou transfigurés qui, à chaque film, impriment leur marque mémorable, offrent à la réminiscence comme un cadre inaltérable. Appelons cela une magie des lieux[37].

Récits d'Ellis Island tente ainsi d'approcher le glissement du temps, son vertige grâce à sa forme d'inventaire poétique ; c'est un film en forme de retour mais qui questionne avant tout cette quête vers le passé avant d'en affirmer les aboutissants. À la manière de Walter Benjamin qui désignait l'œuvre d'art comme se constituant elle-même comme une *image dialectique*, on peut voir à la lumière de ces quelques phrases l'enjeu principal de *Récits d'Ellis Island* :

> Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est dialectique à l'arrêt. [...] Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture[38].

NOTES

1 Georges Perec, Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L. éditeurs, 1994, 157 p. (retranscription intégrale du commentaire et des témoignages du film).
2 Cité par Robert Bober in « Le Cinématographe », *Cahier Georges Perec*, n° 9, Paris, Le Castor Astral, 2006, p. 245-246.
3 Production INA, 1975, 16 mm, 1 h 30, première diffusion : TF1 26 septembre 1976.
4 Référence à *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, 1993, 219 p.
5 Robert Bober, propos recueillis par Monika Lawniczac et Cécile De Bary, *Le Cinématographe*, *op. cit.*, p. 252-253.
6 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, *op. cit.*, p. 59.
7 Georges Perec, *Espèces d'espaces* [1974], Paris, Galilée, 2006, p. 123.
8 Rappelons que Perec faisait partie de l'OuLiPo depuis l'année 1967 (Ouvroir de Littérature

Potentielle), dont le propos est d'inventer de nouvelles formes poétiques ou romanesques résultant d'une sorte de transfert de technologie entre mathématiciens et écrivains.
9 Georges Perec, *Les Choses, une histoire des années soixante*, Paris, Julliard, coll. « Les lettres nouvelles », 1965, (Prix Renaudot 1965).
10 On peut également citer d'autres ouvrages où l'inventaire est utilisé par Georges Perec dont: *La vie, mode d'emploi: romans,* Hachette littérature, 1978 (Prix Médicis); *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Bourgois (coll. « Énonciation »), 2008 (1re édition: Paris, Bourgois, « Pourrissement des sociétés », Revue *Cause commune*, n° 1, Jean Duvignaud [dir.], 1975).
11 Coproduction La sept, INA et le Centre audiovisuel de Paris, 1992, couleur/noir et blanc, 49 minutes, première diffusion: juin 1992 sur Arte.
12 Georges Perec, « Lettre à Maurice Nadeau » (7 juillet 1969), *Je suis né, op. cit.,* p. 60.
13 Georges Perec, Commentaire de *Récits d'Ellis Island.*
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 Georges Perec, « Ellis Island, description d'un projet », *Recherches*, n° 38, 1979, Catalogue pour des juifs de maintenant, p. 51-54. (Réédition: in *Je suis né*, Paris, Seuil (coll. « La librairie du XXe siècle »)), p. 102.
18 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 116.
19 *Ibid.,* p. 374.
20 Robert Bober, *Le Cinématographe, op. cit.*, p. 248.
21 Il le définit en note de cette manière: « l'attribution de quelque chose à quelqu'un ».
22 Roger Chartier, « Le passé au présent », in *Mémoire du XXe siècle, Le Débat*, n° 122, Paris, Gallimard, nov.-déc. 2002, p. 9.
23 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* [1950], Paris, Albin Michel, 1997.
24 Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire et l'oubli*, chapitre « Platon: la représentation présente d'une chose absente (p. 8-18).
25 Georges Perec, Commentaire de *Récits d'Ellis Island.*
26 Paul Celan, « Ascenglorie » (« Gloire des cendres »), *Choix de poèmes*, Paris, Gallimard (édition bilingue, coll. Poésie/Gallimard), 1998, p. 262-265.
27 Richard Dindo, *Filmer le passé,* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 14-15.
28 Georges Perec, *Espèces d'espaces, op. cit.*, p. xx.
29 Georges Perec, Commentaire de *Récits d'Ellis Island.*
30 *Ibid.*
31 Barbara Le Maître, *Entre le film et la photographie – Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, P.U.V., coll. « Esthétique hors cadre », 2004, p. 11.
32 Voir Roland Barthes, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma/Gallimard », 1980, p. 140.
33 Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 43.
34 *Ibid.*, p. 166.
35 *Ibid.*, p. 166.
36 *Ibid.*, p. 33.
37 Georges Didi-Huberman, « Le lieu malgré tout », *Vingtième siècle - Revue d'histoire,* n° 46, avril-juin 1995, p. 36-44 (article portant sur *Shoah* de Claude Lanzmann), citation p. 36.
38 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. de l'allemand Jean Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 479-480.